المسرح اللبناني الحديث

بقلم عبد اللطيف شرارة



المسرح ، وبالتالي ، الأدب المسرحي ، نتيجة أوضاع اجتماعية ومدنية معينة ، ينمو بنموها ، ويتطور بتطورها ، وما هو كالغناء مثلا أو الشعر ، نشأ بالفطرة ، ويترعرع في ظلالها ، ويستمد من ينابيعها . ولذا ، هو ضرب في أعراقه ، الى المدنيات الشرقية الأولى ، أي الى الصين والهند ، بيد أنه لم يبلغ ذروة « فنيته » ويتحول إلى مظهر من مظاهر التعبير الاجتماعي إلا على أيدي الإغريق، ثم تناولته من بعدهم أيدي المتحضرين في روما، واستمر يتنقل من حضارة الى حضارة ، حتى بلغ عالمنا الحديث في مختلف أشكاله أنواعه ...

ولكن الظاهرة الكبرى التي التوى بيد الباحثين أمرها ، وصعب عليهم تفسيرها ، هي أن المدنية العربية في دمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وقرطبة لم تعرف المسرح ولا أدبه ، على هذا التعدد في عواصمها ، والتنوع في أجوائها وآفاقها ، فمنهم من يرد ذلك الى عزل المرأة عن حياة المجتمع في تلك المدنية ، ومنهم من يحسبه « تخلفاً » في الثقافة العربية نفسها ، عن ركب الثقافات الأولى ، ومنهم من يعتبر أخيراً ، تغلغل الروح الديني المتزمت في مناطق التمدن الاسلامي عاملا فعالا في مقاومة التمثيل والبناء الأدبي المستند الى التمثيل ، تبعاً لتحريم التماثيل والتصاوير في التفكير الاسلامي .

والحقيقة هي أنه لم يكن ثمة « مسرح عربي » إلى جانب المسرح الأغريقي أو المسرح اللاتيني ، لسبب واحد هو أصالة الفردية في الفن من جهة ، وفي الحضارة العربية من جهة ثانية، فكل ما كان فردياً نما وازدهر في ظل العرب ، بينا كل ما كان جماعياً لم يصب لديهم ، وفي أعينهم، الحظوة التي تعززه وتوجه الناس نحوه . وإذا لحظنا أن المسرح فن جماعي ، اجتماعي ، في أساسه وتكوينه أدركنا عزوف العرب القدامى عن نقله الى عواصمهم، وعدم نشوئه في أرضهم .

هذا من جانب ، وللأمر من وجهة الحضارية جانب آخر ، هو أن العقلية العربية كانت — ولا تزال — الى الأخذ بأسباب الواقع أقرب وإلى العلم أميل . وكان التفلت من الأوهام الطارئة ، بله المصنوعة ، أول ما يستثيرها ، وأقوى ما يهزها إلى الإبداع والعمل ، فهي مشدودة بطبيعتها الى الممكن ، تواقة الى تحقيقه في الوجود ، مفتونة بما هو منطقي ، وما هو سليم ، وما هو معقول ولذلك ... لذلك خلت الميثولوجية العربية من الآلهة وأنصاف الآلهة ، وتركزت البطولات عندها في أشخاص من لحم ودم ، يعرفها الناس في فروسية عنترة ، وكرم حاتم ، ووفاء السموأل ، وحكمة اكثم ، وذكاء أياس ، وعشق قيس ... ولذلك أيضاً ، اتجه العقل العربي حين خرج من عزلته إلى علوم الاغريق ونتاجهم الفكري الخالص، ولم يستهوه شيء من أدب سوفوكليس وأسخيلوس ويوروبيدس — وهم أساتذة الفن المسرحي الأولون — ، كما اتجه نحو أرسطو وأفلاطون واقليدس وجالينوس، ولم يلتفت الى هوميروس ... في قليل ولا كثير !

ليس هناك إذن مسرح عربي . ومعنى ذلك أنه ليس لدينا « تقليد » ولا « عرف مسرحي » قديم يمكن اتباعه لمن يأخذ بالعرف والتقاليد في ما يقوم به من محاولات أدبية، اذا حاول التأليف المسرحي. لابد للعربي، لأي عربي، في هذه الحال ، من أن ينسج على منوال غيره ، وأن يطبع على غرار سواه .

وهذا ما قام به لبنان أول مرة ، في تاريخ العرب الحديث، فكان لدينا « مسرح لبناني » وتلته مصر ، فكان لدينا « مسرح مصري » واقتفت خطى لبنان ومصر ، سائر الأقطار ، ولن يكون بعيداً اليوم الذي تندمج فيه هذه المسارح الاقليمية ، الى أن يتكامل المسرح العربي ، ويعطي أدبه الخاص ، وانتاجه الخاص ...

— ١ —

كان لبنان إذن أول من عني بالمسرحية كنوع أدبي ؛ وكانت عنايته بهــا تقليداً لأدباء الغرب الذين قلدوا الاغريق ، أي أن هذا النوع من الأدب وصل إلى عالم العروبة شبه كامل ، فقد كان من الطبيعي — وهو المنقول ، المأخوذ تقليداً عن مقلدين — أن لا يشعر جمهرة الأدباء بأطواره التي مر بها ، وأن يجد فيه جمهور القراء ، فضلا عن النظارة ، تجربة مثمرة ، وأن يتقبلوا هذه التجربة ، دون أن يسهموا في تطويرها ، أو يكون لهم يد في كيفية الطور الذي وصلت به اليهم . وتلك أبرز نقاط الضعف في تآليف العرب المسرحية .

ليست التمثيلية ، كالقصيدة أو الرسالة ، قطعة أدبية يستطيع المرء أن يتذوق جمالاتها ، ويتملى من روعتها وهو مستلق على فراشه ، أو جالس في حديقته ، أو مصغ الى صديقه وهو يتلوها عليه ، وإنما هي ، في أول منزلة ، مزيج تاثرات يتلقاها المشاهد من المسرح ، والتمثيل ، والاخراج ، والتأليف فللممثل فيها قيمته الكبرى والمخرج قيمته، والمزخرف قيمته ، وللمؤلف ، في آخر منزلة ، قيمته . ولا يستطيع المرء أن يحكم على قطعة « مسرحية » إلا بعد تمثيلها ، وإدراك أثرها في نفوس النظارة . وكثيرة هي المسرحيات التي كانت تمنى بالخيبة ، ويحكم على مؤلفها بالإخفاق ، ثم يتاح لها بعد زمن مخرج قدير ، أو ممثل بارع ، فلا تلبث أن ترتفع من هوة النسيان الى أعلى ذروات الشهرة والانتشار .

لم يستطع لبنان أن يوجد المسرح كفن ، وإنما استطاع أن يوجده كأدب ، كأثر يقرأ ، كأسلوب في التعبير عن الحياة والنفس ، وظلت المسارح التي نشأت في البلاد ، محصورة ضمن المعاهد العلمية ، في الأعم الأغلب منها ، ولم تؤثر في حياة الشعب تأثيراً مباشراً ، بحيث يقبل على الكتابة بتنشئته ممثلا

ومثلين ، وبناء مسارح ، وتوجيه الأدباء نحو التأليف المسرحي .

يضاف الى ذلك ، أي ضآلة التجربة المسرحية في حياة الشعب ، يضاف طغيان السينما على المسرح في مختلف أنحاء العالم ، اذ لم يكد المسرح يحتل ، أو يبدأ باحتلال مكانته في لبنان وغيره من بلاد العربية ، حتى هبت رياح السينما من كل جانب ، واستأثرت بالسفينة ، وقادتها كيفما تريد نحو ما تريد ، فخفت صوت المسرحيين الكبار في أوروبا وأمريكا وجرفهم التيار ، وتحولوا إلا قليلا ، عن أدب المسرح ، واستغرق التأليف الروائي السينمائي اهتمام الأدباء ، حين استأثرت السينما باهتمام الجمهور .

ثم جاء التمثيل السماعي ، وهو ما تنقله الإذاعات من قطع مسرحية أسماع الناس ، فتحول أدب المسرح الى تمثيليات قصار من ذوات الفصل الواحد ، يلاحظ فيها أساساً وتكويناً « ما يسمع » لا « ما يفهم » ولا « ما يقال » . وهكذا ... انتهى الأدب المسرحي العربي الى هذه الحالة المجدبة التي يعانيها اليوم ، متأثراً بغيره من آداب العالم ، قبل أن يتمكن من تثبيت أقدامه ، وابراز شخصيته ، واعطاء الآثار القيمة التي كان يؤمل أن يعطيها ...

لابد ، وتلك هي الحال ، من العودة الى الوراء ، الى أيام الاقبال على المسرحيات . في معرض البحث عن « المسرح اللبناني الحديث » ، ثم لابد من لحاظ هذه الظاهرة في أدبنا المسرحي ، وهي تأثره بالمسرحيين الكلاسيكيين من الفرنسيس خاصة ، فنحن لم نعرف شكسبير في هذه البلاد ، إلا بعد اطلاعنا على راسين وكورني وموليير ، وقليلون هم الذين عرفوا إبسن مثلاً و تشيكوف . ولولا السينما لما انتشر انتاج المحدثين من الفرنسيين وغير الفرنسيين أمثال برنارد شو ويوجين أونيل وجان بول سارتر ، أي أن الخط الذي سار عليه مارون نقاش — وهو أبو المسرح اللبناني — ومن بعده شكري غانم ، ومترجمو المسرحيات مثل خليل مطران ، شاعر القطرين ، ظل هو الخط المتبع ، الى أن دالت دولة المسرح في جيلنا هذا .

— ٢ —

يمكن تقسيم العهود المسرحية في لبنان الى أربعة

١) المحاولات الأولى ٢) الترجمات ٣) بعث التاريخ الوطني والعربي ٤) الواقعية الاجتماعية .

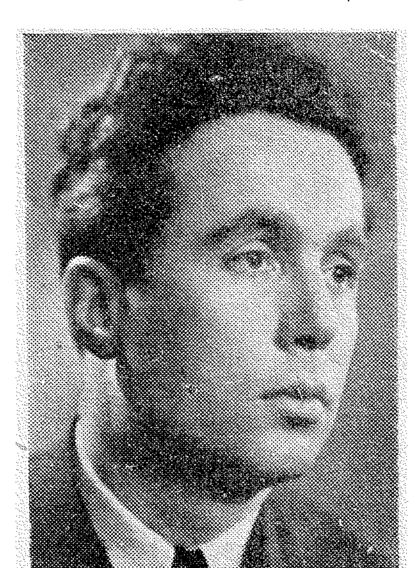
كانت أولى المحاولات في هذا الفن قد بدأت على يد فتى صيداوي ، عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، هو مارون بن الياس بن ميخائيل نقاش ، أتيح له ، بعد أن انتقلت أسرته من صيدا الى بيروت ، أن يتقن التركية والفرنسية والإيطالية ، فكان أن اطلع بوساطة اللغتين الأوربيتين على التآليف المسرحية ، واحتل المسرح من نفسه الهوى والإعجاب ، فأقام من بيته مسرحاً ، ومن نفسه مؤلفاً ، وراح يكتب القطع المسرحية ، ويشكل فرق التمثيل ، على طريقة موليير ، وبهذه الطريقة وضع ثلاث مسرحيات هي ١) البخيل-شعرية ٢) أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد ٣) الحسود السليط .

جاء بعد مارون ، سليم النقاش الذي أخرج على التوالي : ١) مي ٢) عائدة ٣) الظلوم دعجاء .

أما موضوعات هذه المسرحيات ، وطراز تأليفها ، وطرائق حوارها ، فلا تختلف في شيء عن الموضوعات والمناهج والطرائق المعروفة في مسرح موليير خاصة ، ومثلها بقية المحاولات الأخرى كمسرحية « محاسن الصدف » الغراميه الأدبية التلحينية التشخيصية « تأليف حضرة الأديب البارع النبيل السيد محمود أفندي واصف » التي تعرض على المسرح قصة « شجرة الدر » المعروفة ؛ ونظائرها وأشباهها كثيرة ...

إزاء هذه المحاولات ، نشطت حركة الترجمة ، ترجمة القطع المسرحية ، فأخذ كل عارف بلغة أجنبية ، في ذلك الزمن ، يبحث عن تمثيلية ينقلها الى العربية ، فعرب « الشاعر العصري شبلي أفندي ملاط أستاذ البيان في مدرسة الحكمة » رواية « الذخيرة » عن الفرنسية ، ومثلت للمرة الأولى على « ملعب مدرسة الحكمة » وعرب أيضاً رواية « شرف العواطف أو صاحب المعامل الحديدية Le Maitre de forges » عن جورج أونه ، وترجم « عزتلو أديب إسحق » مأساة « أندروماك » عن راسين شعراً ونثراً ممزوجين ، وكذلك عرب فارس كلاب واليشاع كرم مأساة « زايير » شعراً عن فولتير ، ونقل خليل مطران أشهر مسرحيات شكسبير .

في هذه الأثناء ، كان الفن المسرحي قد سجل خطوات دفعت به قدماً في أوربا ، وخلص على أثرها من الكلاسيكيين وأساليبهم ، وانتشرت الترجمات التي ضرب فيها اللبنانيون بأوفرسهم ، فكانت « نماذج » يحتذيها الأديب العربي وينسج على منوالها ، فاذا بالشيخ نجيب الحداد يضع مسرحية شعرية عنوانها « حمدان » يعرض فيها قصة « عبد الرحمن الداخل » في الأندلس ، وبالشيخ أحمد عباس الأزهري — مؤسس الكلية الاسلامية — يضع مسرحية « السباق بين عبس وذبيان » ، ثم إذا بالآباء ورجال الدين المسيحي والرهبان يجدون في أدب المسرح وسيلة من أغنى الوسائل وأطرفها لنبش كنوز التاريخ وإلقاء المواعظ ونشر الأفكار ، فينصرفون اليه ، وينقلون اكثر حوادث التاريخ العربي من بطون الأسفار العتيقة ، الى خشبة المسرح ، ويجعلون الملوك والوزراء والقواد الأقدمين المعروفين يتحاورون ويتحدثون بلغة العصر ، ولا أستطيع أن أقدم لك لائحة بأسماء هؤلاء المؤلفين المسرحيين ، وتآليفهم ، فهي من الطول بحيث لا يتسع لها المقام . وجلها ، إن لم يكن كلها ، يدور حول بعث الروح الوطني ، والقومي ، وتهذيب الأخلاق ، وتعميق الشعور الديني ، والاعتزاز بالأجداد ، وتوجيه الناس نحو المثل القويمة ، والبطولات الرفيعة ...



سعيد عقل

وظل أدب المسرح يسير في هذا الخط الى ما بعد الحرب العالمية الأولى ؛ وفي فترة ما بين الحربين هبت رياح جديدة آتية من وراء المحيط الأطلسي ، أيقظت الحياة الأدبية ، وفتحت أذهان الناس على الوان جديدة في مختلف الأنواع : في الشعر ، في القصة ، في المقالة ، في النقد ، في الدراسة ، وأخيراً في المسرحية ، إذ نشر جبران تمثيلية « إرم ذات العماد » وأصدر ميخائيل نعيمة مسرحية « الآباء والبنون » وبدأ عهد « الواقعية الاجتماعية » في المسرح اللبناني .

الأول أفاد من روايات المؤرخين القدامى عن « إرم ذات العماد » في أبراز فكرة عزيزة على قلبه ، هي أن الذات أثمن ما في الوجود ، وانها هي الكنز الأسمى الذي ينطوي على جميع الأمجاد والمسرات والأفراح التي يتوق اليها الانسان . والثاني صور انشقاق الأجيال في الرأي ، والفكر ، والميل ، حول أهم

موضوعات الحياة من الزواج الى الحب الى المعاشرة الى طريقة الانفاق والكسل ، واوضح ما يعتور المجتمع اللبناني من علل تحدرت اليه بالعادة ، واستقرت في تقاليده ، وأوجدت ذلك الشقاق بين الآباء الذين يحيون دون تفكير بالحياة الحديثة المتجددة ، والبنين الذين ينهدون الى التخلص من القديم في الأدب ، وفي طراز المعيشة ، وفي التفكير الاجتماعي والسياسي .

— ٣ —

لم يكد يطلع نعيمة مسرحيته « الآباء والبنون » حتى لقيت — الى جانب قصصه وفصوله النقدية — رواجاً عظيماً في مختلف الأوساط ، وإقبالا منقطع النظير لدى الأوساط الأدبية خاصة ، فترك الناشئون يومذاك الأساليب التقليدية المتبعة ، وعزفوا عن « الوعظ » والارشاد ، واتخاذ الأدب المسرحي وسيلة إلى الاعتزاز بالمفاخر السابقة ، والمآثر التليدة ، وتحولوا نحو « الواقع » الذي يعاني منه المجتمع ما يعاني في الأسرة ، والمدرسة ، ودوائر الحكومة ، والمتاجر ، والأسواق ، وأخذوا في نقد هذه الأوضاع ، وقول ما يريدون قوله عنها على لسان أبطال مسرحيين ، فكانت مسرحية «فوق الانتقام» لفريد مدور التي مثلت على مسرح « وست هول » في جامعة بيروت الأميركية عام ٣١ .

الأبطال في هذه القصة غير ما نعرف من المسرحيات السابقة ، فليس فيهم ملوك ولا أمراء ولا قواد ولا خلفاء ، وإنما هم من ابناء الشعب ، يقومون بأعمال عادية ، موظف بنك ، وفلاح ، وصاحب فندق ، ونفر جندرمة ، ومستخدم ، وكاتب ، والبطلات كغيرهن من نساء بلادنا ، تعرف الواحدة منهن بأبيها ، أو بزوجها ، او بخطيبها ، لا بدورها في الحياة ، ولا بقيمتها أو عملها في المجتمع .

المشكلات الأساسية التي تعرض للكاتب المسرحي في البلاد العربية — اللهجات الاقليمية ، الفصحى والعامية ، الحوار بين المرأة والرجل — وجدت لها بداية حلول لدى نعيمة ومدور في ما قدما من انتاج مسرحي ، وكانت خطواتهما في هذا الحقل موفقة ، إذ مهدا الطرق أمام غيرهما ، إذ لم يتورعا عن استعمال العامية ، وتركا للممثلين والممثلات اختيار اللهجة ، وتركا الأمر طبيعياً في الحديث بين النساء والرجال .

ولكن حدث ما ليس في الحسبان ! حدث أن انتقلت مصر الى التأليف المسرحي ، وبلغة الشعر ، إذ أصدر شوقي « مصرع كليوبطرا » وأعقبها بـ « مجنون ليلى » و « قمبيز » و « علي بك الكبير » ...

ليست هذه هي أول مرة يكون لنا فيها مسرح شعري — كما علمت — بيد أن شوقي هز بقية الشعراء في العالم العربي الى هذا النوع الأدبي ، وحرك فيهم الشوق الى تجربة حظهم ، أو موهبتهم في هذا الميدان ، فما أطل تموز من عام ١٩٣٥ حتى انتشر في الملأ اللبناني خبر مسرحية « بنت يفتاح » لسعيد عقل .

يظهر في هذه المسرحية صحة ما قررناه في بداية هذا الفصل من أن لبنان ظل مأخوذاً بالمدرسة الفرنسية ، فسعيد عقل يعترف في مقدمة قطعته هذه أنه « متأثر بطريقة راسين » ولكن يغالي في تقدير موقفه الشخصي حين يقارن نفسه بشكسبير وهوغو ... مقارنة لا مبرر لها من وجهة موضوعية تحت قلم ناشيء كان هذا أول ما أعطى في عالم المسرح ! ! وكيف دار الأمر ، يشعر القارئ ان سعيد عقل ، يتناول موضوعاته من الخارج ، خارج مجتمعه ، وخارج تاريخ بلاده ، وخارج الجو الفكري الذي يتقلب فيه الناس من حوله ، وهو بذلك « مقلد » للفرنجة الذين استعادوا التوراة ، والميثولوجيا اليونانية ، لبناء آثارهم المسرحية . وذلك هو شأنه في « قدموس » أيضاً ... أما شاعرية سعيد في هذين الأثرين المسرحيين ، فانها تعلو وتهبط ، شأنها في غيرها من الآثار ، ولكنها لا تنسجم مع الفن المسرحي ، كما يبدو ، ولا تجد فيه منطلقها الفسيح ، ولا تظهر به أقوى مما هي في قصائده ، ولا أصفى ، ولا أغنى ...



سعيد تقي الدين

ويجيء على الأثر ، أي بعد سعيد عقل ، كاتب مسرحي يرجع بنا إلى « الآباء والبنون » ، الى « فوق الانتقام » ، هو سعيد تقي الدين الذي كان قد أصدر « لولا المحامي » وفيها تصوير صحيح لحالات اجتماعية لبنانية ، ثم وقف ...

يقول سعيد تقي الدين في مقدمة « لولا المحامي » : « ... فأنا لم أعمد إلى مخيلتي فأستوحيها قصة خيالية ، بل رجعت الى الحوادث التي حولي ، وأخذت منها مايوافقني ثم نسقتها وزدت عليها وقدمت وأخرت ، وأنا لا أعلم في كل هذه الرواية حادثة لم أشهدها أو لا يحتمل وقوعها ... »

هذا صحيح ، فأبطال تقي الدين كأبطال فريد مدور ، والأشياء التي يتحدث عنها قريبة من العيون والآذان ، كل العيون وكل الآذان ...

وقف قليلا بعد « لولا المحامي » ثم ظهر في « نخب العدو » و « حفنة ريح » أنه لم يكن متوقفاً ، وإنما كان يعد غيرها ، وأتبع هاتين بمسرحية « المنبوذ » .

لا أظن أن سعيد تقي الدين « موهوب » في الأدب المسرحي ، وإن كان هو يعتقد أنه فاق الأولين والآخرين ! أراه يتفوق في وصف المغرورين ، والمدعين ، والبهلوانيين ، وسائر المعتوهين أخلاقياً ، أولئك الفئة من الناس الذين حيل بينهم وبين اكتشاف ذواتهم ، أو التفكير في شيء من أسباب اكتشافها ، ووسائل تحقيقها ، وقل أن تعثر لديه على ومضة من ومضات الفكر السامي ، أو الروح النبيل ! قد يضحكك في بعض المواقف ، ولكن إضحاكه هذا لا ينبع من هدوء نفسه ، وبعد نظره ، بمقدار ما يرد عليل الضحك من صورة فوتوغرافية تمكن من التقاطها ، والتعبير عنها ... فالحياة من حوله

٣٥

تعج بالصور النابية والقلوب الغليظة والنفوس الواهية ، وكذلك هو مسرحه ، وأبطال مسرحه ...

— ٤ —

ويدخل في إطار « الواقعية الاجتماعية » هذه التي طغت على المسرح اللبناني في آخر أطواره ، اكثر ما قدم المحدثون من مسرحيات اذاعية ، أو تمثيليات ذات فصل واحد ، قد يكون الأستاذ خليل هنداوي أبرز العاملين فيها ، والمجلين بها ، فهو يظهر في مجموعة « سارق النار » وكأنه متفرغ الى هذا النوع من المسرحيات ، حيث نجد ست قطع تمثيلية في مدى مائة صفحة ، وكل قطعة عبارة عن فصل : واذا كان يعتمد « الأسطورة » في قطعه هذه ، ويستلهمها موضوعاته ، فلا يعني ذلك أنه خرج عن واقعيته ، وإنما هو يتناول أفكاراً في موضوعات أسطورية أو تاريخية ليجلوها ، ويمدها في نفسك بالأيد والقوة حين تعجبه أو ليبعدك عنها ، ويجنبك إياها حين ينفر منها ، أي أن الهنداوي « مفكر » في قطعه المسرحية اكثر مما هو « سارد حوادث » أو « منظم حوار » ومن هذا القبيل مجموعة « مسارح وأبطال » لأديب مروه ، حيث يعالج الأدب المسرحي بروح واقعية ، ويأخذ حوادثه من الشارع ، والمخزن ، والمصعد الكهربائي ، والفندق .

وأما التآليف المسرحية الأخيرة ، فهي فيما أعلم ثلاثة : « عاقبة الظلم » للخوري الأسقفي يوسف الحايك . و « سيعودون » للأستاذ رشاد دار وث و « ديدون » لأسطفان فرحات . وكان بودي أن أشير الى « أبشالوم » لجوزيف نجيم ، ولكنها لم تصدر على حدة ، في كتاب خاص .

هذه المؤلفات ، عبارة عن عودة الى البطولات التاريخية ، والأمجاد القومية والتوجيهات الأخلاقية .

الأولى نثرية ، وأبطالها وبطلاتها أمراء وأميرات . والثانية نثر أيضاً ، وهي حديث أو حوار عن « اللاجئين الفلسطينيين » وما عانوه . وما يعانونه ، أما الثالثة فانها مأساة شعرية ، تتحدث عن تاريخ قديم شهد فيه لبنان مجداً قديماً ، والشاعرية فيها ضئيلة .

أيكون المسرح اللبناني قد انتهى حيث بدأ ؟ أهناك ما يبشر بنهوض الأدب المسرحي عند العرب ؟ أيمكن القول : إن المستقبل للمسرح العربي ؟

— هي أسئلة ترد . والحاضر لا يملك أن يقدم لها اجوبة شافية وافية . والأمر يظل معلقاً على الجهود التي يبذلها العباقرة في أي نوع من الأنواع الأدبية . وإذا كان هذا العصر يشهد أفولا في « المسرح » فهلا يعني أن ذلك نهائي ، وأنه سيدوم ؟!

عبد اللطيف شراره



يجري السحب القادم في مدينة حلب بتاريخ ١/١/٥٧